

论“本色”与“当行”

陈军

作者投稿

—

摘要：“本色”与“当行”是中国古典戏曲理论的重要术语。“本色”“只指填词”语言自然的艺术风格，主要表现在叙述语言、人物语言、描写语言三方面。“当行”“兼论作法”，指内行之义，表现在戏曲语言风格的处理、戏曲辞律和谐的作法要求、戏曲整体创作艺术水平的评价三方面。两者的关系因为对象本身意义的复杂多变不应简单片面地加以规定。从“本色”、“当行”到“自然”、“有意境”的范畴改造和超越工作起于明代，成于近代王国维。

关键词：本色 当行 自然 意境 戏曲理论

中图分类号：I207.24

文献标识码：A

文

章编号：

在中国古代戏曲理论发展的历史长河中，“本色”与“当行”是两个紧密相连、意义不定且亮相频率较高的术语。尤其到明代，更是达到了极致，成为诸多戏曲作者、戏曲理论家书中笔下绕不开的重要概念。而正是它们如此的活跃性引起了当时及后来研究者的浓厚兴趣，都企盼能早日拨去两者身上披着的历史迷雾，了结此曲学史上的一大悬案。本文亦如上述，拟就两者的意义、关系及其历史的发展等方面做一番阐述，以正于大方之家。

（一）

正如明代曲论家王骥德所言：“当行本色之说，非始于元，亦非始于曲”[1] (P. 152)，“本色”与“当行”作为两个概念范畴古已有之。据《辞海》，就“本色”言之，如南朝刘勰《文心雕龙·通变》：“夫青生于蓝，绛生于蒨，虽逾本色，不能复化。”这是“本色”一词的本义，指古代人规定的青黄赤白黑五种颜色为正色，也称本色。《新唐书·柳仲郢传》：“仲郢以为医有本色官，若委钱谷，名分不正。”此处是指本行之义。宋陈师道《后山诗话》：“退之以文为诗，子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”这里“本色”指本来面目义。在明清两代，“本色”还有一特殊意义，就是中国历史上对赋税征原定征收之财物称为本色，改征其它财物称折色。《明史·食货志二》：“云南以金、银、贝、布、漆、丹砂、水银代秋租。于是谓米麦为本色，而诸折纳税粮者，谓之折色。”宋《沧浪诗话·诗辨》中云：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”，“惟悟乃为当行，乃为本色。”严沧浪以禅喻诗，此处的“本色”与“当行”同陈师道所言都已经涉及到了文艺批评领域，一是指艺术风格，一是指审美方法。关于“当行”又如：《唐音癸签》卷

六：“如老杜之入蜀，篇篇合作，语语当行，初学所当法也。”这里的“当行”指内行，于某行精通。同时宋代把官府工场除使用雇佣的募匠以外，因工作急需，临时役使当地民匠应差，叫做当行。明初朱权书中记载了子昂赵先生的一段话：把良家子弟所扮杂剧，谓之“行家生活”，娼优所扮者，谓之“戾家把戏”。原因在于：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？推其本而明其理，故以为‘戾家’也。”复引关汉卿言曰：“非是他当行本事，我家生活，他不过为奴隶之役，供笑献勤，以奉我辈耳。子弟所扮，是我一家风月。”[2](P. 24-25)关氏所谓“当行”，亦是指在内行、内行。从上述可见，“本色”、“当行”意类杂多，虽偶与文艺批评为媒，但比起明清两代其作为专门曲论术语的阔大场面，要相形见绌得多。

(二)

“本色”之义主要是针对戏曲语言的风格要求而论的，如明祁彪佳品曲标准之一就是“或调有合于韵律，或词有当于本色”[3](P. 5)。内涵主要包括：一是戏曲语言的自然质朴，通俗易懂或者文质相协，雅俗皆宜。前义侧重于语言质的一面，后者则强调了语言文质的交相融合，即所谓的“文而不文，俗而不俗”[4](P. 232)的境界。明王骥德说：“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，遂滥觞而有文词家一体。近郑若庸《玉玦记》作，而益工修词，质几尽掩”，“大抵纯用本色，易觉寂寥；纯用文调，复伤雕镂。《拜月》质之尤者，《琵琶》兼而用之，如小曲语语本色，大曲引子……，过曲……等调，未尝不绮绣满眼，故是正体”，“至本色之弊，易流俚腐；文词之病，每苦太文。雅俗浅深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已。”[1](P. 121-122)这里的“本色”就是讲的前一种意义，与文调文词相对，偏于语言的质朴通俗。然而作为语言风格两端的质和文，又各有其弊病，故而王骥德才说“兼而有之”方是“正体”，这也就是“本色”的第二义。从“雅俗浅深之辨”我们可以看出，偏于质方面的语言表现为俗，而文调则是雅，要文质彬彬，就是要做到“雅俗浅深之辨”，雅俗皆宜。这样的侧重点在质的“本色”还如：“作剧戏，亦须令老妪解得，方入众耳，此即本色之说也”[1](P. 154)；如有“（南戏）既非雅调，又非本色，掇拾陈言，凑插俚语，为学究、为张打油，勿作可也！”[1](P. 137)“大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。”[1](P. 138)这里“雅调”、“文藻”分别与“本色”对举，其义自明。清刘熙载从洪容斋论唐诗戏语如杜牧、高骈、罗隐“公道世间惟白发，贵人头上不曾饶”，“依稀似曲才堪听，又被吹将别调中”，“自家飞絮犹无定，争解垂丝绊路人”中议论说：“观此，则南、北剧中之本色当家处，古人早透消息矣。”[5](P. 115-116)从所引诗句我们不难领会，其所说“本色”也是侧重于质方面的意义。近代吴梅亦持此论，他说“《琵琶》、《拜月》，古今咸推圣手也。则诚以本色长，而未尝不工藻饰”，“君美以质朴著誉，而间亦伤于庸俗”[6](P. 190)。这里可对照王骥德所言，“本色”与“质朴”互文同义，“藻饰”与“庸俗”分别是“本色”从正反两方向发展的不同结果：一是讲对立关系，“兼而有之”；一是讲顺承关系，“质之尤者”，难免落俗。也正因为如此，就会出现明王世贞评冯惟敏“止用本色过多，北音太繁，为白璧微瑕

耳。”[7](P. 37)的说法，原因即在于过多的质就变成了俗，也即上面所讲的“纯用本色，易觉寂寥”，“易流俚腐”，为作曲者忌。当然，“本色”在此项中更多的是表示语言上的文质协调，雅俗皆宜。明凌濛初评价沈璟时说其“审于律而短于才，亦知用故实、用套词之非宜，欲作当家本色俊语，却又不能，直以浅言俚句，棚拽牵凑，自谓独得其宗，号称‘词隐’。”[8](P. 254)“本色”在这里既反对鄙俗浅俚，也反对故实、套词之流，并说“以鄙俚可笑为不施脂粉，以生梗雉率为出之天然，较之套词、故实一派，反觉雅俗悬殊。

[8](P. 254) “本色”的意义到这句话里更是鲜明地举起了主张文质协调，雅俗皆宜的大旗。明王骥德曰：“于文辞一家得一人，曰宣城梅禹金……；于本色一家，亦惟是奉常一人——其才情在浅深、浓淡、雅俗之间，为独得三昧。”[1](P. 170)此处虽也是“本色”与“文辞”相对，但意义却已变化，且不管对汤氏的评价是否科学，对照王骥德“雅俗浅深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已”的感慨，我们是可以认定此处“本色”之义的。明祁彪佳评《红蕖》时说“先生此后一变为本色，正惟能极艳者方能极淡；今之假本色于俚俗，岂知曲哉！”[3](P. 18)祁以为“本色”不是极艳极淡，不是俚俗，当是以淡写艳，化艳为淡，“化俗为雅”[9](P. 139)，“借俗写雅”[5](P. 116)，达到雅俗皆宜之效。正如清黄图珌归纳的：“元人白描，纯是口头言语，化俗为雅。亦不宜过于高远，恐失词旨；又不可过于鄙陋，恐类乎俚下之谈也。其所贵乎清真，有元人白描本色之妙也。”[9](P. 142)黄以为元人之“本色”就是雅俗皆宜，文质彬彬。“过于高远”就是指的过雅过文，“过于鄙陋”就是指的过俗过质，两相调和，就是通过“化俗为雅”的艺术途径达到最后的“本色”。明吕天成评《拜月》“元人词手，制为南词，天然本色之句，往往见宝，遂开临川玉茗之派。”[10](P. 224)“本色”中含有“宝”，而“宝”就是雅文，见李渔“首首有可珍之句，句句有可宝之字，则不愧填词之名”[11](P. 39)可明。

二是戏曲人物语言自然贴切的个性化。明凌濛初曾就曲之宾白有段议论：古戏之白，皆直截道意而已；惟《琵琶》始作四六偶句，然皆浅浅易晓。盖传奇初时本自教坊供应，此外止有上台拘攔，故曲白皆不为深奥。其间用诙谐曰“俏语”，其妙出奇拗曰“俊语”。自成一家言，谓之“本色”，使上而御前、下而愚民，取其一听而无不了然快意。今之曲既斗靡，而白亦兢富。甚至寻常问答，亦不虚发闲语，必求排对工切。是必广记类书之山人，精熟策段之举子，然后可以观优戏，岂其然哉？又可笑者：花面丫头，长脚髯奴，无不命词博奥，子史淹通，何彼时比屋皆成康成之婢、方回之奴也？总来不解本色二字之义，故流弊至此耳。或曰：“然则如《琵琶》黄门、早朝等语亦非乎？”曰：“说书家非不是通俗演义，而‘但见’云云，尽有偶句描写工妙者，此自是其一种铺排本色，人自不识其体耳。”[8](P. 259)从这里我们可以知道，“自成一家言”、达到人物语言个性化要求的“本色”之义也是建立在上述自然通俗雅俗共赏的基础上的，因为这样才能“使上而御前、下而愚民，取其一听而无不了然快意。”此时的“本色”要求根据人物如“花面丫头，长脚髯奴”或黄门、早朝中人拟定恰当的雅或俗的语言，以符合人物角色的身份特点。这实际上也就对“本色”的实际落实给定了具体的方法原则。又清徐大椿说“观其所演何事，如演朝廷文墨之辈，则词语仍不妨稍近藻绘，乃不失口

气；若演街巷村野之事，则铺述竟作方言可也。总之，因人而施，口吻极似，正所谓本色之至也。此元人作曲之家门也。”[12] (P. 158-159) 这里更清楚的揭示出“本色”的含义：“因人而施，口吻极似”。并认为这是“本色”的最高境界。

三是本有的自然面目。这项意义是对“本色”一般意义的继承，因此比较其他作为曲学重要术语，相对来说容易辨别。义例有：明沈德符强调“舞用妇人，实胜男子”时说：“唐人谓：教坊雷大使舞，极尽工巧，终非本色。盖本色者，妇人态也。”[13] (P. 219) 此例陈师道曾引用，两者都是强调了本有的自然面目对艺术审美的重要。他还在评价王辰玉所作诸剧时说其“大得金、元本色”[13] (P. 214)，指的也就是前代艺术上的本有面目。当然此项意义更多的是侧重于评价人。如明汤显祖《与岳石梁?又》中说：“仁兄可谓知人。凡过处的是泾阳本色”。[14] (P. 1336) 明祁彪佳评《女状元》：“其中数折，不失文长本色。”[8] (P. 62) 评《黄花峪》：“锄强抑暴，自是英雄本色。”[15] (P. 181) 卓珂月云：“友人有《唐解元》杂剧，易奴为佣书，易婢为养女，余以为反失英雄本色，戏为改正。”[16] (P. 129) 从这里我们也可以察出“本色”一词伴随着历史发展而发生的意义变迁的痕迹。不过，意义也有引申，本有的自然面目的要求反映在文艺领域，“本色”就触及到了艺术和生活的关系问题，强调艺术对客观事物真实自然地描写，因此更富于文艺气息。如明臧懋循在《元曲选序》中就要求作曲家要“事肖其本色”；明张琦以为命题杂咏须“直道本色”[17] (P. 268) 等。“本色”此时要求的是艺术家不修饰做作，戒矫揉拼凑，而要还对象以本来自然面目。这也是较高审美效果获得的关键。

综上，我们以为“本色”的意义可以归结为一点，即戏曲语言的自然风格。它具体表现在艺术文本的叙述语言、人物语言和描写语言三个层面。三方面相辅相成，相得益彰，都是戏曲艺术审美力不可或缺的重要因子。

再说“当行”。其义大致有如下几个方面：

一是戏曲语言的自然浅显，不施藻绩。明王骥德在总结“律则有禁，具列以当约法”中有“太文语。（不当行。）”条，对照“俚俗。（不文雅。）”[1] (P. 130-131) 条，我们可知这里的“当行”是指反对文词修饰之义无疑。明凌濛初的意思更是这样明显：“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽。”[8] (P. 253) 明祁彪佳评陈六如《九曲明珠》：“若去其骈白，更觉当行。”[15] (P. 179) 这里说的也是语言上的反对骈偶过文、主张自然浅显。

二是戏曲人物语言自然贴切的个性化。明王骥德在论述戏曲引子的艺术特征时说：“引子，须以自己之肾肠，代他人之口吻”，“设以身处其地，模写其似”，“《还魂》二梦之引，时有最俏而最当行者，以从元人剧中打勘出来故也”[1] (P. 138)。这里的“当行”则是指的人物语言的自然贴切即个性化。

三是内行。此亦是对传统意义的继承，在明清曲论中具体指内行之人或艺术技巧高超出群，一侧重于名词性，一侧重于形容词性。王骥德说“世所谓才士之曲，如王弇州、汪南溟、屠赤水辈，皆非当行。仅一汤海若

称射雕手，而音律复不谐。”[1](P.180)句意实是说才士中唯汤氏“当行”，可“称射雕手”，由此不难明了此处“当行”系内行人之义。其它还有：明何良俊评李直夫《虎头牌》：“此等词，情真语切，正当行家也。”[18](P.9)徐复祚评王世贞：“文章之无定品者，经其品题，便可折衷，然于词曲不甚当行。”[19](P.235)清李调元评杨升菴撰作：“颇不为当行所许。”[20](P.19-20)等。明祁彪佳评许自昌《水浒》：“曲虽多稚弱句，而宾白却甚当行”[3](P.59)。这时的“当行”是说比起“稚弱句”，其宾白却具有着较高的艺术性，具有较好的审美效果。它如沈德符评汪太函四作“都非当行”[13](P.214)；清焦循评《双熊梦》剧“宾白词曲，俱极当行”[16](P.128)；清刘熙载曰“辨小令之当行与否，尤在辨其务头。”[5](P.119)等。

四是词辞的谐音律。明何良俊比较高则诚与施君美时说施“才藻虽不及高，然终是当行。”[18](P.12)而明王骥德说过在才藻上，施作是“质之尤者”，高作是“兼而有之”；明徐复祚也说“《拜月》宫调极明，平仄极叶”[19](P.235)，两相比照，在明代旷日持久的围绕辞律孰先孰后的“汤沈之争”的背景之下，我们可知“当行”在此处是说词辞的谐音律，比较适合于场上演出。明王骥德比较南戏与北剧时认为南戏“各人唱则格有所拘，律有所限，即有才者，不能恣肆于三尺之外也”，“其词格俱妙，大雅与当行参间，可演可传，上之上也”[1](P.137)。“大雅”自是指词之可传，“当行”自是说格之可演，其义自明。其它还有：冯梦龙批评天启年间戏曲创作的歪风时说“短钉自矜其设色，齐东妄附於当行”[1](P.47)。明徐复祚评价重声律的“临川派”首领沈璟剧作“无不当行”[19](P.240)；评价《西厢》“字字当行，言言本色，可为南北之冠。”[19](P.242)等等。

综上所述，我们以为“当行”的意义也可以概括为一点，就是内行，或表现在对于戏曲语言风格的处理上，或表现在戏曲辞律和谐的作法要求上，或表现为对戏曲整体创作艺术水平的评价上，实际表现，各有侧重。

(三)

谈及“本色”和“当行”的关系，这又是令当时和后来人很为关注的一个问题。我们以为在这个问题上不能不提及一个重要人物，他就是明吕天成。可以一言以蔽之，他是明清两代对“本色”与“当行”意义及相互关系问题解决意识最为自觉且作出最为集中阐述的第一人。他有一段专门阐述的文字：“博观传奇，近时为盛。……第当行之手不多遇，本色之义未讲明。当行兼论作法，本色只指填词。当行不在组织短钉学问，此中自有关节局概，一毫增损不得；若组织，正以蠹当行。本色不在摹勒家常语言，此中别有机神情趣，一毫妆点不来；若摹勒，正以蚀本色。今人不能融会此旨，传奇之派，遂判而为二：一则工藻绩少拟当行，一则袭朴澹以充本色。甲鄙乙为寡文，此嗤彼为丧质。殊不知果属当行，则句调必多本色；果其本色，则境态必是当行。”[3](P.211)这句话里面首先重要的是他指出了“本色”“当行”的具体所指。在吕氏的眼中，“本色只指填词”，主要是对戏曲语言风格而论。从“不在摹勒家常语言，此中别有机神情趣”以及错分的传奇派别，

我们以为他所说的“本色”在这里还主要是指戏曲语言文质相协、雅俗皆宜的层面。而且我们注意到清黄周星有言：“制曲之诀，虽尽于‘雅俗共赏’四字，仍可以一字括之，曰：‘趣’。”[21](P.120)此“趣”和吕氏所言之“别有机神情趣”不能说仅是一种偶然，个中当有剪不断的千丝万结。“趣”是在内容上化雅为俗、沟通雅俗的至宝。“当行兼论作法”告诉我们它既指“本色”之填词，又指戏曲之创作方法。关于这一点有例为证：明臧懋循在《元曲选序》里说：“曲有名家，有行家。名家者，出入乐府，文彩灿然，在淹通闳博之士皆优为之；行家者，随所妆演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞。是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘，首曰当行”，他还不禁发出了“兼才之难而行家之不易工”的由衷感喟。之中“随所妆演，无不摹拟曲尽”说的是高超的创作技巧，“行家之不易工”的感叹指的是填词，而作为戏曲作品最佳审美效果的“当行”则是填词和作法两者的完美统一。清黄周星评价李渔说“近日李笠翁十种，情文俱妙，允称当行。”[21](P.121)这里的“情文”各有所指。黄曾说“凡属有情”人和事皆称有趣，而“制曲之诀，虽尽于‘雅俗共赏’四字，仍可以一字括之，曰：

‘趣’。”[21](P.120)所以其“情”说的是作法；既然“情”指的是内容，则“文”当指填词的语言形式而言，他说“曲之体无他，不过八字尽之，曰：‘少引圣籍，多发天然’而已。”[21](P.120)申言之，“文”则是说的填词时的“少引圣籍，多发天然”。到此，我们可以说黄氏所讲的“当行”也是包括了填词和作法两部分，同吕。不过文中吕氏似乎还是突出强调了戏曲创作上的语言风格问题，“当行不在组织短钉学问，此中自有关节局概”中我们尽管不能完全明了“关节局概”之义，但从上下文可以估略其大义，指的还是对于“组织短钉学问”的矫正，反对语言上的藻绩修饰，生冷怪僻，不浅显易懂，可案头上读而不利场上供演。

再返观我们的分析，我们以为吕氏的结论是有很道理的。其所强调的“若摹勒，正以蚀本色”、“若组织，正以蠹当行”的内里就是强调的戏曲语言上自然的艺术性格。“当行之手”指的就是内行人之义。我们的总结和吕氏的归纳很是合宜。顺此而下，我们就不难理解吕氏对于“本色”、“当行”两者关系的结论，其立论的前提就是他上述所说的两者在戏曲语言上的共同点。明凌濛初所言“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽。其当行者曰‘本色’。”[8](P.253)中对“当行”与“本色”关系认定也是非常接近吕氏这一看法的。不过吕氏对“本色”、“当行”的阐述也不尽如人意，虽提出“当行”兼论作法，但文字说明几乎未及，仍多停留在戏曲语言的层面，给人在理解上容易造成错觉，无形中增加了解读的困难。所以带来对两者关系的观点也是不尽全面科学的，因为理论上两者的具体内涵有交集但不一，无以形成吕所谓的等同关系，上已论述。明徐复祚评沈光禄《红蕖》等十数种曲曰“无不当行。《红蕖》词极赡，才极富，然于本色不能不让他作。”这里就说明了“当行”未必“本色”的现象，而这里的“当行”显然是侧重于表示辞律的和谐的。其实，明代曲坛上纷争不息的“辞律论争”从某种程度上看，也部分浸透着一层关于“本色”与“当行”关系论争的意味。总上，“本色”与“当行”的关系因为对象本身意义的复杂多变而似乎不应该简单片面地加以规定，看似立论亮丽，实则偏颇在侧。但我们以为如果单从戏曲作家、戏曲作品自身对最佳艺术审美效果的追求方面而言，“本

色”、“当行”两者恰是一个硬币的两面，不可偏失，不可或缺，力应做到交相辉映，各见其采，共同辅佐作者作品最终艺术效果的获得。这似可以看作是构成两者关系的主要方面。

在讨论“本色”与“当行”两者关系的最后，我们还有一点不可忽略的是两者在曲论中经常并用出现的情状。我们以为此时不能一概而论之，不能一言以蔽之，当视具体情况具体分析：有时两者各有所指，有时是有所偏侧，突出其中之一，有时则统而言之，总云其美。如明沈德符评《太和记》：“出既蔓衍，词复冗长，若当场演之，一折可了一更漏，虽似出博洽人手，然非本色当行”[13] (P. 207)里，“本色”是针对词之冗长，“当行”是说出的作法不内行。可看作此类的还有如：《香祖笔记》云：“鹤尹大父缙山先生，作《郁轮袍》及《裴湛和合》二曲，词曲家称为本色当行。”[16] (P. 155)明徐复祚云“《荆钗》以情节关目胜，然纯是倭巷俚语，粗鄙之极；而用韵却严，本色当行，时离时合。”[19] (P. 236)等。徐复祚又言“《拜月》宫调极明，平仄极叶，自始至终，无一板一折非当行本色语，此非深于是道者不能解也”[19] (P. 235-236)中则是概言两者统一达到的艺术效果。明祁彪佳评《西洋》作曰：“总是铺叙为词，不知本色当行之道者。”[3] (P. 31)其中的“本色当行”则侧重点在“铺叙为词”此种作法上的不“当行”。

(四)

纵观“本色”与“当行”生存发展的历史脉络，其从平常普通的词海两粟一跃为明代曲学耀眼双星，随后就又迅速暗淡，究其内里，我们以为有其历史的必然性。从明代戏曲发展来说，前代可谓是永远逾越不了的高山顶峰，在明代批评家眼中，则是批评和赏鉴的样本和参照，在进行当朝批评操作过程中必然产生何以概括和形容前代曲作艺术的需要，这种需要伴随着戏曲批评的发展而日益加剧。这种需要在元代处于一种潜伏期，因为当时的戏曲批评状况不比戏曲创作，正如虞集指出的那样：“儒者，薄其事而不究心，俗工执其艺而不知理”[4] (P. 174)，但是为后代提供了无数宝贵的研究和批评的底本。从“本色”与“当行”两词的内涵来说，不管是“本色”的本有的自然面目之义，抑或是“当行”的内行之义，都有很好的引申发挥的空间，具备可以成为批评家手中有力武器的源质。两相遇合，“本色”与“当行”一夜之间褪尽往日平凡，翻开了中国古典戏曲理论批评史册不可低估的光辉一页，终使得戏曲创作与戏曲批评比翼齐飞，精彩纷呈，绚烂多姿。事实后来也证明，“本色”与“当行”作为曲学的重要术语在当时的历史条件下比较出色地完成了历史赋予的光荣使命。

历史长河是一往无前此起彼伏的。“本色”与“当行”在明代的一时为盛也预示了它们必将被代替而重获新生。这一历史动作是与其鼎盛之势同步发生的，这一点可以从当时一些与它们意义极其相仿的概念范畴体现出。如明凌濛初评《红梨花》一记：“大是当家手，佳思佳句，直逼元人处”[8] (P. 255)；汤显祖《焚香记总评》中道“其填词皆尚真色，所以入人最深，遂令后世之听者泪，读者颦，无情者心动，有情者肠裂。何物情种，具此传神手！”[14] (P. 1656)明祁彪佳评青山高士《盐梅》：“迨后王媵儿伪为男粧，亦觉饶舌，总是未当家处。”[8] (P. 73)评秋郊子《飞丸》：“曲能以骈丽胜，但宾白不当家，遂有如里老骂座，村巫降神

者。”[3](P.75)这里面的“当家”、“真色”都可以看作是“当行”、“本色”的近义词。还有很多文字也多是对“本色”、“当行”意义的具体阐述。这方面的例子很多，如明徐渭批评以时文为南曲时说“夫曲本取于感发人心，歌之使奴、童、妇、女皆喻，乃为得体”；评《琵琶》诸出是“从人心流出”，“句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手。”[22](P.243)当中论说的都是戏曲语言自然通俗晓畅，质朴易懂，化俗为雅，雅俗皆宜的“本色”义。明王骥德认为“剧作之行与不行，良有其故。庸下优人，遇文人之作，不惟不晓，亦不易入口。村俗戏本，正与其见识不相上下，又鄙猥之曲，可令不识字人口授而得，故争相演习，以适从其便。以是知过施文彩，以供案头之积，亦非计也。”[1](P.154)明凌濛初说“今之时行曲，求一语如唱本《山坡羊》、《刮地风》、《打枣竿》、《吴歌》等中一妙句，所必无也。故以藻绩为曲，譬如以排律诸联入《陌上桑》、《董妖娆》乐府诸题下，多见其不类；以鄙俗为曲，三家村学究口号、歪诗，拟《康衢》、《击壤》，谓‘自我作祖，出口成章’，岂不可笑！”[8](P.255-256)两家感慨的都是戏曲语言过俗过文、不易上演的不“本色”“当行”的不力现状。明张琦说曲“不贵文饰而贵真率肖吻”[17](P.268)，又是一“本色”的精彩注解。

进入清代，这种探索的步伐仍在继续且思路更为清晰，轮廓更为分明。除了沿用一些上面的近义概念外，如清李调元有记载说“常明卿有《楼举乐府》，虽词气豪逸，亦未当家”以及“金白嶼銮，有名北里。曲为当家所贵，气弱而才薄。”[20](P.21-22)等。大家李渔的精到见解无疑更是显得极具针对性和代表性。他说“诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明。词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。凡读传奇而有令人费解；或初阅不见其佳，深思而后得其意之所在者；便非绝妙好词。”[11](P.39)对于词贵显浅之说，他不无辩证地补充说“然一味显浅而不知分别，则将日流粗俗，求为文人之笔而不可得矣。元曲多犯此病，乃矫艰深隐晦之弊而过焉者也。极粗极俗之语，未尝不入填词，但宜从脚色起见。”[11](P.43)于人物语言则要“说一人，肖一人”[11](P.85)等等，这些都可以看作是对戏曲语言的“本色”诸多内涵的再次强调和总结。对于组织短钉学问的不“当行”，他举元人阐释道：“元人非不读书，而所制之曲绝无一毫书本气，以其有书而不用，非当用而无书也；后人之曲则满纸皆书矣。元人非不深心，而所填词皆觉过于浮近，以其深而出之以浅，非借浅以文其不深也；后人之词则心口皆深矣。”在“形之笔端，落于纸上”进入创作时，对于书本上的东西要“洗濯殆尽”[11](P.40)。彻底解释清楚了语言表现形式的“当行”问题，并进一步说“能于浅处见才，方是文章高手”[11](P.48)，方是“当行家”。他还就曲谱发过一段议论：“情事新奇百出，文章变化无穷，总不出谱内刊成之定格。是束缚文人而使有才不得自展者，曲谱是也；私厚词人，而使有才得以独展者，亦曲谱是也。”[11](P.63)从中我们亦可推知在李渔心目中，戏曲之“当行”定是包括谐音律的内涵的。所以我们可以说，李渔是为“本色”、“当行”做最后结语者。其之所以从不用“本色”与“当行”，我们以为作为古典主义集大成者和总结者是在试图构筑富有李渔特色的全面理论话语体系，有刻意回避前代之嫌；或是因为对前人对“本色”、“当行”的理解不甚满意而自己又不能给出令人满意的回答，故而重辟新

径。其他值得注意的还有：黄周星记载说“有一老友语余云：‘制曲之难，无才学者不能为，然才学却又用不着。’旨哉斯言！余见新旧传奇中，多有填砌汇书，堆垛典故，及琢磨四六句，以示博丽精工者，望之如餽钉牲筵，触目可憎。夫文各有体；曲虽小技，亦复有曲之体。若典汇、四六，原自各成一家，何必活剥生吞，强施之于曲乎？”[21] (P. 120) 此段和上李渔针对学问所发议论异曲同工，侧面强调了戏曲语言的“本色”“当行”。他还进一步标新立异，别出心裁自作“曲之体”曰“少引圣籍，多发天然”、“制曲之诀”曰“雅俗共赏”、“论曲之妙”曰“能感人”[21] (P. 120)，个中对前代流行的“本色”、“当行”说的摆脱超越之图是不言而明的。黄图珌和刘熙载都谈到了戏曲语言如何处理雅俗的问题，他们的意见是“化俗为雅”或“借俗写雅”，本质还是围绕“本色”的话语。

我们以为完成“本色”、“当行”更新换代或是超越工作的当是近代美学大师王国维。他倚绝世之智，立惊世之说，开近代之先，巍然屹立，开近代戏剧美学研究的先河。王国维与前人相同的是立足于挖掘自我对元曲的创见；不同的是，他能更进一步加以归纳总结，达到别用概念范畴诠释古人的高处，这是王国维过于他人之处。明清两代以元曲为标尺，以“本色”、“当行”为武器，开展对当时戏曲的文艺批评；王氏独辟蹊径，以“自然”、“有意境”妙解元人，令人耳目一新，大为叹服。他说“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”“明以后，其思想结构，尽有胜于前人者，唯意境则为元人所独擅。”

[6] (P. 102) “元南戏之佳处，亦一言以蔽之，曰自然而已矣。申言之，则亦不过一言，曰有意境而已矣。”

[6] (P. 125) 于此可见，王氏之说乃就戏曲剧本而论，不关场上表演，重在戏曲语言的艺术审美，“自然”是其特征，是第一层；“有意境”乃是其灵魂，是第二层。王还说：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已”[23] (P. 217)。有学者研究指出：王国维之“境界”是指“作者能把自己所感知之‘境界’，在作品中作鲜明真切的表现，使读者也可得到同样鲜明真切之感受者”[23] (P. 221)。对照我们上面征引的明清两代论者对元曲以“本色”、“当行”进行的看法评价，如：“行家者，随所妆演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞。是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘，首曰当行。”“因人而施，口吻极似，正所谓本色之至也”以及“其填词皆尚真色，所以入人最深，遂令后世之听者泪，读者顰，无情者心动，有情者肠裂。何物情种，具此传神手！”等，无不是和王氏描景写情述事之要求是同一底板。清梁廷柟在评《汉宫秋?混江龙》时有如此言：“写景，写情，当行出色，元曲中第一义也。”[24] (P. 256) 和王氏所言几为相同，只是王氏将写景描情的“当行出色”的内涵亦即梁廷柟心中之言具体化书面化了。特别是黄周星所谓的曲之妙在“能感人”，和王说可谓是异曲同工，异谓同意，把“自然”和“有意境”的核心内容和作用点击了出来。说到这里，我们以为“自然”、“有意境”与“本色”、“当行”之间的内在联系是异常清晰可感的。两套话语系统都追求戏曲语言自然得当的艺术效果，但前者对后者的改造也是很明显的：一是所指对象更为明确专一，只是戏曲语言，不再兼论作法（如音

律)等方面,更能让人易于理解把握;二是由此而来的意义内涵更为透明单纯,更能让人易于实际运用。当然遗憾也是不可避免的,“自然”、“有意境”未能概括元曲语言谐于音律、适合场上搬演的一面,未能给予戏曲结构足够的重视,而这些恰恰是对戏曲生命力起着致命影响的因素。换言之,王氏批评的指导思想是面向案头之曲,而不是场上之曲。最后,我们要明确指出的是,“自然”、“有意境”施之于曲非王氏独见,此前曲论著作中已多有记载,只不过是王氏把两者特别强调了出来而已。谈及“自然”的有:明何良俊说戏曲语言以“天然妙丽”[18](P.8)为胜。李渔论述创作“大收煞”时说人物脚色“会合之故,须要自然而然,水到渠成”[11](P.102)清黄周星以为“曲之难有三:叶律一也,合调二也,字句天然三也。”[21](P.119)明祁彪佳评《翡翠钿》“不知转折太多,令观者索一解未尽,更索一解,便不得自然之致矣。”[3](P.58)清梁廷枏认为“《四书》语入曲,最难工巧,最难自然,惟元人每喜之。”[24](P.260)这些说的都是在戏曲作品本身的“自然”风格;前人还论述了演员表演方面的“自然”,如李渔说“女优妆旦,妙在自然,切忌造作”[11](P.167)。明初朱权说“凡唱要稳当,不可做作”,要“悠悠扬扬,出其自然”[2](P.46)。这正是王氏忽视之处。其他一些论述尽管没有直接点出“自然”二字,但议论的却是“自然”之义。如王骥德在论述曲之用事时说“曲之佳处,不在用事,亦不在不用事。好用事,失之堆积;无事可用,失之枯寂。要在多读书,多识故实,引得的确,用得恰好”,“务使唱去人人都晓,不须解说。又有一等事,用在句中,令人不觉,如禅家所谓撮盐水中,饮水乃知咸味,方是妙手。”[1](P.127)徐渭评《琵琶》诸出是“从人心流出”[22](P.243);明凌濛初论戏曲搭架时说“旧戏无扭捏巧造之弊”,“故都大雅可观”;今世则有“人情所不近,人理所必无”[8](P.158)之弊。李渔论说科诨之妙“在水到渠成,天机自露”[11](P.96)等等,以上所引无不是在说明“自然”的艺术表征,别有一番用心。关于“有意境”,批评戏曲作品时前人早已用之,特别是明祁彪佳。他在著作中比较集中的运用了有关“意境”的评价手法,最直接的有:评《琼台》“意境俱无足取”[3](P.24);评《唾红》“能就寻常意境,层层掀翻,如一波未平,一波复起”[3](P.44);评《灌城》“此等意境,安能求其委折?”[3](P.76)其它诸如“情境”、“苦境”、“俗境”、“境界”、“佳境”、“庸境”、“恶境”、“妙境”等,据不完全统计,概不下二十处。对于“有意境”的描述也是为数不少,如王骥德论套数之曲(乐府)“其妙处,政不在声调之中,而在句字之外”,“摹欢则令人神荡,写怨则令人断肠,不在快人,而在动人。此所谓‘风神’,所谓‘标韵’,所谓‘动吾天机’。不知所以然而然,方是神品,方是绝技。”[1](P.132)咏物“於牡骝黄之外,约略写其风韵,令人仿佛中如灯镜传影,了然目中,却摸捉不得,方是妙手。”[1](P.134)此处“摹欢”“写怨”“咏物”之效果说的就是王氏要求的“写情则沁人心脾,写景则在人耳目”,“风神”“标韵”之类指的就是“有意境”,王氏曾说过“言气质,言神韵,不如言境界。有境界,本也。气质、神韵,末也,有境界而二者随之矣。”[25](P.63)其言良是。明王世贞评价高则成“其体贴人情,委曲必尽;描写物态,仿佛如生;问答之际,了不见扭造:所以佳耳。”[7](P.33)几与“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也”同。而且明清曲论家们对情与景交融的关系要求

也作了非常精到的分析：明祁彪佳评《团圆梦》说“只是淡淡说去，自然情与景会，意与法合。盖情至之语，气贯其中，神行其际。”[15] (P. 140) 评《醉写赤壁赋》“词中写景而不写情，遂觉神色少削。”

[15] (P. 151) 清黄图珙书中“词情”条曰：“情生于景，景生于情；情景相生，自成声律。”[9] (P. 1417) “有情有景”条曰：“景随情至，情繇景生”[9] (P. 142)。而王氏“一切景语，皆情语也”[25] (P. 61) 的观点恰恰正和以上相一致。王前的戏曲艺术理论家们也非常重视在场上表演时通过意境的创设来实现艺术审美的巨大功能，如：清黄旛绰就说“凡男女角色，既粧何等人，即当作何等人自居。喜、怒、哀、乐、离、合、悲、欢，皆须出于己衷，则能使看者触目动情，始为现身说法”[26] (P. 11)；清王德晖、徐沅澂在“度曲八法”中说唱曲者要解明情节，“心中有曲”，此曲才是“有情之曲”，要“设身处地，体会申请而发于声，自然悲者黯然魂消，欢者怡然自得”。[27] (P. 59) 尽管没有出现意境一词，但对照王之意境的内涵，内在主旨是一脉相承的，他们所说的传神感人动人等艺术审美目的都可以用“有意境”以蔽之。所以，王国维正是站在前人的肩膀上才自构新说，独立一家的。因此我们不妨如此小结：王氏之“自然”含括了“本色”、“当行”中对戏曲语言艺术特征的规定，而“有意境”则是把过去符合“本色”、“当行”特征要求的戏曲作品审美产生的上佳艺术效果（“能感人”）一语道破。

参考文献：

- [1] 王骥德. 曲律[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [2] 朱权. 太和正音谱[A]. 中国古典戏剧论著集成(三) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [3] 祁彪佳. 远山堂曲品[A]. 中国古典戏剧论著集成(六) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [4] 周德清. 中原音韵[A]. 中国古典戏剧论著集成(一) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [5] 刘熙载. 艺概[A]. 中国古典戏剧论著集成(九) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [6] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 北京：东方出版社, 1996.
- [7] 王世贞. 曲藻[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [8] 凌濛初. 谭曲杂札[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [9] 黄图珙. 看山阁集闲笔[A]. 中国古典戏剧论著集成(七) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [10] 吕天成. 曲品[A]. 中国古典戏剧论著集成(六) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [11] 李渔. 李笠翁曲话[M]. 湖南人民出版社, 1980.
- [12] 徐大椿. 乐府传声[A]. 中国古典戏剧论著集成(七) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [13] 沈德符. 顾曲杂言[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [14] 汤显祖. 汤显祖全集[M]. 北京古籍出版社, 1999.
- [15] 祁彪佳. 远山堂剧品[A]. 中国古典戏剧论著集成(六) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.
- [16] 焦循. 剧说[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京：中国戏剧出版社, 1959.

- [17] 张琦. 衡曲塵谭[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [18] 何良俊. 曲论[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [19] 徐复祚. 曲论[A]. 中国古典戏剧论著集成(四) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [20] 李调元. 雨村曲话[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [21] 黄周星. 制曲枝语[A]. 中国古典戏剧论著集成(七) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [22] 徐渭. 南词叙录[A]. 中国古典戏剧论著集成(三) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [23] 叶嘉莹. 王国维及其文学批评[M]. 广东人民出版社, 1982.
- [24] 梁廷柟. 曲话[A]. 中国古典戏剧论著集成(八) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [25] 王国维. 人间词话人间词[M]. 北京: 群言出版社, 1995.
- [26] 黄旂绰. 梨园原[M]. 中国古典戏剧论著集成(九) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [27] 王德晖, 徐沅澂. 顾误录[M]. 中国古典戏剧论著集成(九) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

The Discussion on Natural Color and Adeptness

CHEN Jun

(College of Literature, Yang Zhou University, Yang Zhou 225001, Jiangsu, China)

Abstract: "Natural Color" and "Adeptness"

are two important terminologies in the theory of Chinese classic drama.

"Natural Color", only in accordance with the language style of composing drama, mainly shows in three gists: indictive language, character tongue and describing language. "Adeptness", also concluding the art of composing drama, means experienced which shows in three gists: coping with the style of drama's language, the way of harmony between diction and tonality, the evaluation on the whole art level of work. It seems difficult to simply provide their relations because their varied meanings. The work to transform and overtake them by

nature and artistic conception starts from the Ming dynasty and completes by

WANG Guo-Wei who lived in modern times.

Key words: Natural Color; Adeptness; nature; artistic conception; theory of drama

作者简介：陈军（1977- ），男，江苏盐城人，扬州大学文艺学专业博士研究生，从事文艺理论和戏剧美学研究。

电话：0514——7194949

E-MAIL: yzzhmyz@yzcn.net

厦门大学图书馆